



**Médiévales**

Langues, Textes, Histoire

**66 | printemps 2014**

**Harmonie Disharmonie**

---

## « *Ad imaginem et similitudinem Dei* » ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin

“*Ad imaginem et similitudinem Dei*” ? *The Characters Surrounding the Dead Christ in Harmony with the Divine* ?

**Amélie Bernazzani**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/medievales/7214>

DOI : 10.4000/medievales.7214

ISSN : 1777-5892

### Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 81-90

ISBN : 978-2-84292-405-8

ISSN : 0751-2708

### Référence électronique

Amélie Bernazzani, « « *Ad imaginem et similitudinem Dei* » ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin », *Médiévales* [En ligne], 66 | printemps 2014, mis en ligne le 05 juillet 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/7214> ; DOI : 10.4000/medievales.7214

---

Tous droits réservés

Amélie Bernazzani

## **«*Ad imaginem et similitudinem Dei*» ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin**

Dans l'Ancien Testament, l'harmonie qui caractérise l'apparence du monde sensible s'explique par l'ordre que Dieu a établi lors de la création : tel un architecte, il a composé et disposé chaque élément de l'univers « avec mesure, nombre et poids ». Ainsi, pour paraphraser le Livre d'Isaïe (XL, 12)<sup>1</sup>, Dieu a mesuré de sa main l'eau de la mer, évalué les dimensions du ciel, jaugé la poussière de la terre et pesé les montagnes<sup>2</sup>. Toutefois, aucune indication de mesure n'est donnée à propos de la création des êtres humains. Dans la Genèse, on lit seulement qu'ils ont été créés à partir d'une matière préexistante qui est informe – à partir de la poussière prise du sol pour Adam (Gen., I, 7) et à partir de la côte d'Adam endormi pour Ève (Gen., III, 21). L'apparence que Dieu a donné aux hommes est pourtant loin d'être anodine : toujours selon la Genèse (I, 26), ils ont été créés « à l'image comme à la ressemblance de Dieu » (« *ad imaginem et similitudinem Dei* »)<sup>3</sup>.

Le même passage de la Septante introduit deux termes distincts pour décrire l'apparence donnée aux hommes lors de la création : *imago* est évoquée par *eikon* et *similitudinem* par *homoisis*. Comme Christian

1. Livre d'Isaïe (XL, 12) : « Quis mensus est pugillo aquas et caelo palmo disposuit, modio continuit pulverem terrae et libravit in pondere montes et colles in statera ? » Toutes les citations bibliques en français sont tirées de la *Bible de Jérusalem*, Paris, 2001. Celles en latin sont tirées de la Vulgate : *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, éd. P. M. HETZENAUER, Ratisbonne/Rome, 1914.

2. D'après le Livre de Job (XXVIII, 25), Dieu règle également le poids du vent : « Qui fecit ventis pondus et aquas appendit in mensura. »

3. « Et ait Deus : “Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram”. » Sur ces deux notions, cf. P. LAMARCHE, « Image et ressemblance », dans M. VILLER éd., *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, 1971, vol. VII, col. 1401-1406 ; R. JAVELET, « Image et ressemblance aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », dans M. VILLER éd., *Dictionnaire de spiritualité...*, col. 1425-1426 ; et Id., *Image et ressemblance au XI<sup>e</sup> siècle : de saint Anselme à Alain de Lille*, Thèse de théologie, Université de Strasbourg, 1967.

Heck le souligne, aussi ténue soit-elle, cette distinction terminologique est importante puisqu'elle sert de fondement aux commentaires patristiques repris et développés par la pensée médiévale<sup>4</sup>. D'une part, « *eikon/imago*/image » induit une relation en miroir entre Dieu et les hommes. D'autre part, « *homoisis/similitudo*/ressemblance » induit l'idée que le reflet est légèrement déformé : les hommes sont seulement « à l'image de Dieu » et non « des images de Dieu ».

Les textes le soulignent à l'envi : la seule image de Dieu, l'unique ressemblance parfaite, est Jésus Christ, c'est-à-dire le Verbe incarné<sup>5</sup>. Au commencement, Adam et Ève ne sont donc pas égaux à Dieu, mais ils sont « à sa ressemblance », c'est-à-dire au plus près de sa perfection. Ce temps de concorde entre Dieu et les Hommes est de courte durée : en goûtant le fruit défendu, Adam et Ève rompent l'harmonie originelle. Les conséquences de leur désobéissance sont immédiates : ils sont chassés du jardin d'Éden, condamnés à souffrir et à mourir. Autrement dit, déjà images imparfaites de Dieu, à cause du péché originel, Adam et Ève perdent totalement la ressemblance. L'humanité est alors plongée dans une « région de dissemblance » (*regio dissimilitudinis*). C'est le temps de la disharmonie, qui se caractérise par le péché et par l'errance des âmes. L'expression *regio dissimilitudinis* ne se trouve pas *ad litteram* dans la Bible mais, dans l'exégèse néotestamentaire<sup>6</sup>, elle est principalement utilisée pour désigner la région de perdition d'où revient le fils prodigue de la parabole racontée dans l'évangile de Luc (XV, 11-32). Pour le fils prodigue, comme pour Adam et Ève, la dissemblance est donc négativement connotée : plus on s'éloigne de Dieu, plus on déforme son image, plus on s'éloigne de l'harmonie originelle. Dans les lignes qui suivent, nous proposons au lecteur d'analyser l'apparence des corps dans la peinture religieuse du second quart du XIV<sup>e</sup> siècle à la lumière de cette corrélation scripturaire et théologique entre le rapport ressemblance/dissemblance et le rapport proximité/éloignement dans l'ordre du spirituel.

En proposant l'*imitatio Christi* comme seul chemin vers un retour à la ressemblance divine, les franciscains sont ceux qui ont le plus largement exploité la correspondance entre l'apparence du corps et l'état de l'âme.

4. Cf. C. HECK, « Rejet des apparences ou vérité des formes : ressemblance spirituelle et mimésis dans la peinture médiévale », dans J.-C. HERBIN éd., *La Représentation de l'invisible au Moyen Âge*, Valenciennes, 2011, p. 86-138 (p. 101).

5. Voir notamment l'épître de Paul aux Colossiens (I, 15) : « Il [Jésus] est l'image du Dieu invisible » (« *Imago Dei Invisibilis* »).

6. Cf. F. CHÂTILLON, « *Regio dissimilitudinis* », dans *Mélanges F. Podechard*, Lyon, 1945, p. 85-102 ; É. GILSON, « « *Regio dissimilitudinis* » de Platon à Saint Bernard de Clairvaux », *Mediaeval Studies*, 1947 (9), p. 108-130 ; P. COURCELLE, « Tradition néo-platonicienne et traditions chrétiennes de la « Région de dissemblance » », *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 24 (1957), p. 5-33 ; ID., « Témoins nouveaux de la « Région de dissemblance » », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 118 (1960), p. 20-36.

À travers l'exemple de leur fondateur, ils ont en effet poussé la *sequela Christi* jusqu'à son paroxysme : avec la stigmatisation de saint François, l'imitation du Christ n'est pas seulement spirituelle, elle est aussi physique, jusqu'à porter atteinte au corps même. Plus qu'il ne s' imagine à la place du Christ, François devient un autre Christ (*Alter Christus*)<sup>7</sup>. Une fois que les plaies sont dévoilées, cette conformité extraordinaire constitue le fondement même du franciscanisme et devient par conséquent exemplaire. Saint François, comme le fils prodigue, est la preuve vivante qu'il est possible de revenir de la *regio dissimilitudinis* : si le péché déforme l'image divine, un dévouement total au Christ permet de revenir à la « ressemblance divine ». Dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, l'iconographie exploite largement la ressemblance induite par les plaies entre saint François et Jésus : dans les scènes narratives, comme dans les images qui le montrent isolé, elles sont ostensiblement présentées au spectateur et deviennent même un attribut. Visuellement, le corps du fondateur apparaît *ad similitudinem Dei* : grâce à son comportement exemplaire, il est revenu à la ressemblance divine, d'abord spirituellement puis physiquement. Il résulte que l'image peinte induit une concordance entre une conformité physique et une conformité spirituelle au Christ. Autrement dit, en image, plus un corps est harmonieux, c'est-à-dire, plus il ressemble à celui du Christ – seule image parfaite de Dieu – plus l'âme qu'il reflète est pure. Au contraire, plus un corps est déformé, moins il ressemble au Christ, plus l'âme qu'il reflète est corrompue. Il s'agit là d'un ressort didactique de l'image : les personnages qui présentent un corps harmonieux rappelant celui du Christ doivent servir de modèle au spectateur, alors que les personnages dissemblables, voire disharmonieux, dans leur apparence servent de contre-exemple.

Alberti est le premier à formuler théoriquement ce rapport d'identification entre le spectateur et la représentation. En effet, au deuxième livre du *De pictura* (1435), il invite les peintres à prêter attention à la manière dont ils représentent les corps, car « la nature attire à soi le semblable et nous porte à pleurer avec ceux qui pleurent, à rire avec ceux qui rient, à souffrir avec ceux qui souffrent<sup>8</sup> ». Ce ressort « projectif<sup>9</sup> » est également

7. Dans la bibliographie pléthorique qui concerne le sujet, nous renvoyons en particulier à H. VAN OS, « Saint Francis as a Second Christ in Early Italian Painting », *Simiolus*, 7 (1974), p. 115-132 ; J. MUNDY, « Francis Alter Christus : the Intercessory Function of a Late Quattrocento Panel », *Record of the Art Museum Princeton University*, 36/2 (1977), p. 4-15 ; W. COOK, *Images of Saint Francis of Assisi in Painting. Stone and Glass from the earliest Images to ca. 1320 in Italy*, Florence, 1999. Pour une iconographie du saint avant la révision de sa biographie par saint Bonaventure, cf. C. FRUGONI, *Francesco. Un'altra storia*, Gênes, 1988.

8. L. B. ALBERTI, *De pictura*, Livre II, 41 (éd. T. GOLSENNE, B. PRÉVOST, Paris, 2004, p. 144-145).

9. L'expression est de B. D'HAINAUT-ZVENY : cf. en particulier « L'ivresse sobre. Pratiques de "rejeu" empathiques des images religieuses médiévales », dans P. NAGY, D. BOQUET éd., *Le*

utilisé dans les textes qui stimulent et accompagnent la méditation privée. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple fameux, l'auteur des *Meditatio'es Vitae Christi*<sup>10</sup> engage expressément la lectrice (une clarisse) à se créer des images mentales qui lui serviront à retenir l'histoire sainte. Or, afin de se remémorer plus facilement les étapes importantes de l'écœumie du Salut, elle est invitée à s'imaginer à la place du Christ lui-même ou de ses disciples les plus proches. Jamais elle ne doit s'identifier aux ennemis de Dieu : dans le texte comme dans les images, ils servent de « contre-figure<sup>11</sup> ». De fait, l'apparence des corps, entre harmonie et disharmonie, semble dispenser un enseignement d'ordre eschatologique : les personnages qui se mêlent sur Jésus montrent au spectateur que l'*imitatio Christi* est le seul chemin à suivre pour obtenir le Salut et d'en revenir à l'harmonie d'avant la Chute.

L'hypothèse se vérifie facilement dans les images du Jugement dernier. En effet, en règle générale, ce type d'icône graphique s'organise de manière bipartite. D'un côté, le groupe des élus se caractérise par une certaine harmonisation des corps qui se mêlent sur le juge divin<sup>12</sup>. Pour reprendre les mots de saint Paul, les bienheureux « se sont renouvelés à l'image du créateur<sup>13</sup> » et « se sont conformés à son corps de gloire<sup>14</sup> ». À l'inverse, le groupe des réprouvés se caractérise par une agitation et une différentiation des corps. Loin de se limiter aux images du Jugement dernier, cette tension d'ordre didactique entre harmonie (ressemblance) et disharmonie (dissemblance avec le divin) est parfaitement tangible dans les images de la Passion qui mêlent à la fois des disciples et des ennemis du Christ.

Jamais analysée de manière approfondie du point de vue iconographique<sup>15</sup>, la *Crucifixion* attribuée au Maître de la Croix des Piani d'Invrea

*Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, 2012, p. 393-413 et *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. xv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005.

10. Ce texte de dévotion a l'ongtemps été attribué à saint Bonaventure lui-même, puis au pseudonyme Bonaventure ; aujourd'hui, il est attribué au franciscain Giovanni de Caulibus. Sur ces problèmes d'attribution, cf. I. RAGUSA, « L'autre delle *Meditatio'es Vitae Christi* secunda il c dice ms. 115 della Biblioteca nazionale di Parigi », *Arte Medievale*, 11/1-2 (1997), p. 145-150. Pour le texte latin, cf. l'édition établie et annotée par M. STALLINGS-TANEY, Turnhout, 1997 ; pour une édition en anglais, cf. I. RAGUSA, *Meditatio'es in the Life of Christ. A Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Princeton, 1961.

11. L'expression est de V. DALMASSO, *L'Image du corps dans la peinture toscane (v. 1300-v. 1450)*, Rennes, 2006, p. 175.

12. Cf. J. BASCHET, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000 ; Id., « Visions béatifiques et représentations du Paradis (xi<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle) », *Micrologus*, 6 (1998), p. 73-93.

13. Épître aux Corinthiens (III, 10) : « [...] et induistis novum, eum, qui renovatur in agnitionem secundum imaginem eius, qui creavit eum. »

14. Épître aux Philippiens (III, 21) : « [...] Christum qui transfigurabit corpus humilitatis nostrae, ut illud conformetur faciat corpori gloriae suae secundum peragendum, quia passus est etiam subiacere sibi novum. »

15. Pour une analyse attributive, cf. récemment A. DE MARCHI, *Un solo trittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, Paris, 2013 ;

conservée au musée des Beaux-Arts de Turin (ca 1330) figure nettement sur cette composition pour le moins manichéenne entre harmonie et disharmonie des corps (fig. 1). Comme le veut la tradition, le Christ crucifié se trouve sur l'axe vertical médian entouré par les deux larrons légèrement en retrait. Dans les deux tiers inférieurs de l'image, de nombreux personnages se pressent aux pieds des trois croix. La composition établit une distinction nette entre deux groupes qui se répartissent de part et d'autre du Christ. Or, au vu de l'identité des personnages, l'un d'entre eux comprend comme le groupe des disciples et l'autre comme le groupe des ennemis. Les yeux de ces derniers, beaucoup plus nombreux, sont d'ailleurs attirés par un spectateur, mais ne regardent exactement à quelle époque. En tout cas, ils s'entassent dans la partie droite de l'image, en contrebas de la croix du mauvais larron. Autrement dit, les amis se trouvent à la droite du Christ et les ennemis à sa gauche, ce qui est l'inverse de ce qu'il s'agit de l'emplacement le moins valorisé dans les Écritures<sup>16</sup>.

La partition eschatologique de cette organisation bipartite semble ne faire aucun doute lorsqu'on observe l'apparence des personnages. En effet, exactement comme les élus dans les images du Jugement dernier, les disciples présentent des points communs avec le Christ, alors que ce n'est pas le cas des ennemis. Le contraste est particulièrement frappant si l'on compare les deux larrons<sup>17</sup>. D'abord, comme le Christ, le bon larron est mort et arbore un visage serein, alors que le mauvais est encore vivant et que son visage exprime l'effroi à cause de la bouche entr'ouverte et des sourcils froncés. Ensuite, le visage du bon larron emprunte quelques traits au Christ : même menton pointu, même nez fin et droit qui s'oppose au nez épaté du mauvais. Enfin, comme le Christ, le bon larron a une barbe et des cheveux blancs, alors que le mauvais a une barbe et des cheveux noirs. De la sorte, la blancheur commune du Christ et du larron repent est renforcée par le contraste avec les cheveux bruns du mauvais larron. D'un côté, la clarté (ou la luminosité) de la chevelure – comparable au fond d'or – paraît refléter la pureté de l'âme, tandis que, de l'autre côté, l'aspect terne de la chevelure trahit les sombres pensées du mauvais larron. Cette composition s'étend aux autres personnages. Ainsi, du côté des disciples, la Vierge Marie, Marie-

cf. également, du même auteur, la notice consacrée au panneau dans *Italie. Catalogue des musées de la région Centre*, Orléans/Paris, 1996, p. 45-51.

16. Sur la symbolique de la droite et de la gauche, cf. R. HERTZ, « La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse », dans Id. éd., *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, 1970, p. 84-109 ; P. BERTRAND, *La Symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge et au début des temps modernes. Études d'anthropologie sociale et d'iconographie*, Thèse de doctorat, Université de Paris I, 1998.

17. V. DALMASSO, *L'Image du corps dans la peinture toscane...*, p. 169-211, donne de nombreux exemples de *Crucifixions* au sein desquelles le bon larron est ressemblant au Christ, alors que le mauvais ne l'est pas. Toutefois, elle ne mentionne pas la *Crucifixion* turangelle et n'étend pas l'analyse aux autres personnages.

Madeleine et Jean sont blonds : ils retrouvent un peu d'harmonie avec le divin et sont offerts en exemple au spectateur grâce à leur comportement irréprochable (Vierge Marie), à leur pénitence (Marie-Madeleine) ou à leur fidélité (Jean). À l'inverse, du côté des ennemis, ceux qui continuent de commettre des péchés sont aussi bruns que le mauvais larron.

Seul le cavalier à la monture blanche fait exception : alors qu'il se trouve du côté des ennemis, il porte une barbe et des cheveux assez clairs pour être comparés à la blondeur de Jésus et de ses disciples. L'identité de ce personnage est toutefois loin de contredire l'hypothèse de la concordance entre une conformité physique et une conformité spirituelle au Christ sur laquelle viendrait se modeler l'identification du spectateur. Ce cavalier correspond en effet au Centurion qui, selon les Évangiles synoptiques, se convertit après que le Christ a expiré sur sa croix<sup>18</sup>. Il présente par conséquent une certaine dualité entre son ancien statut de bourreau du Christ et son nouveau statut de pénitent : il est en quelque sorte une figure liminaire entre le bien et le mal. Le représenter uniquement comme un ennemi du Christ est donc certainement impensable dans l'Italie du deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, du moins c'est l'hypothèse que nous défendons, il se trouve du côté des ennemis tout en partageant une certaine conformité avec le Christ qui est induite par la chevelure. D'images en images, les procédés plastiques qui servent à insister sur l'aspect disharmonieux des corps sont souvent les mêmes que dans la *Crucifixion* tourangelles. Tous induisent en effet un contraste avec l'apparence du Christ qui sert de modèle : les cheveux et la carnation des ennemis sont plus ternes, les corps sont plus agités et les expressions faciales sont plus marquées. Dans certains cas, les bourreaux sont même animalisés.

L'animalisation des ennemis se trouve déjà à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament. Ainsi, aux Psaumes (XVII, 11-12)<sup>19</sup> et (XXXV, 17)<sup>20</sup>, ils sont des lions ou des lionceaux prêts à attaquer. Au Psaume (XXII, 13-19)<sup>21</sup>, ils sont tour à tour des taureaux, des lions et des chiens. De même, dans la première Épître de Pierre (V, 8)<sup>22</sup>, le diable est comparé à un lion rugissant auquel les chrétiens doivent résister et, dans l'épisode bien connu de Daniel jeté dans la fosse aux lions, raconté dans le Livre de Daniel (VI),

18. Marc (XV, 39), Matthieu (XXVII, 55-56), Luc (XXIII, 47-48).

19. « Ils marchent contre moi, maintenant, ils m'encerclent, ils ont l'œil sur moi pour me terrasser. Leur apparence est d'un lion impatient d'arracher et d'un lionceau tapi dans sa cachette. »

20. « Seigneur, combien de temps verras-tu cela ? Soustrais mon âme à leurs ravages, aux lionceaux ma personne. »

21. « Des taureaux nombreux me cernent, de fortes bêtes de Bashân m'encerclent ; contre moi baille leur gueule, lion lacérant et rugissant [...]. Des chiens nombreux me cernent, une bande de vauriens m'entoure ; comme pour déchiqueter mes mains et mes pieds. »

22. « Soyez sobres, veillez. Votre adversaire, le diable, comme un lion rugissant circule, cherchant qui dévorer. »

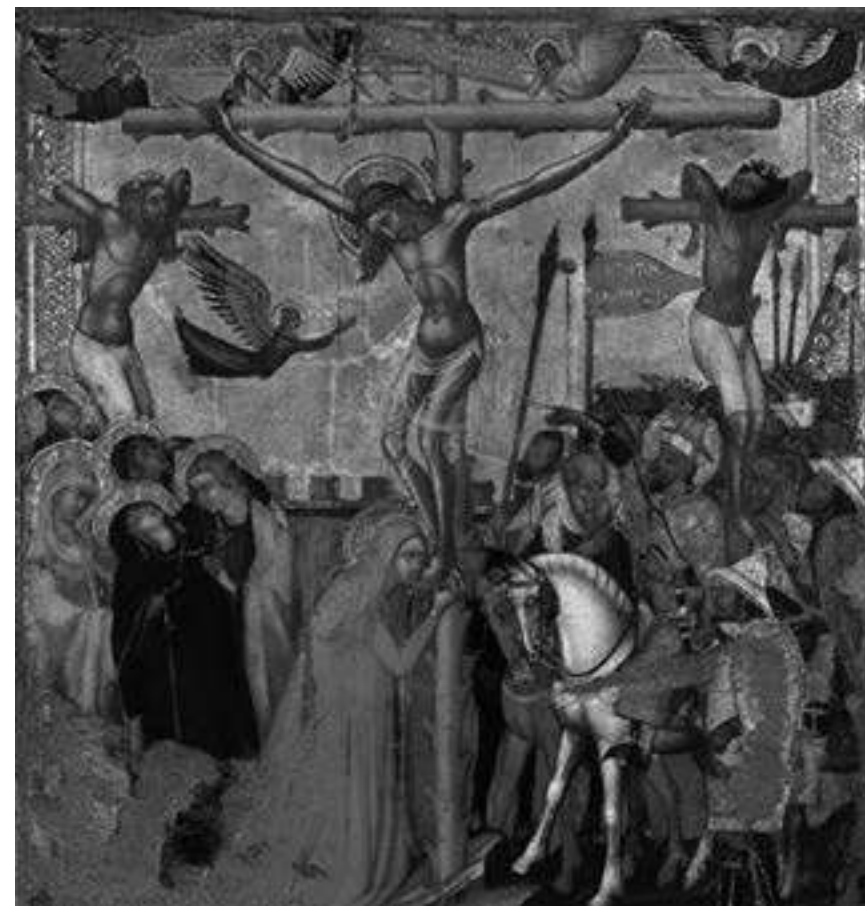


Fig. 1. Maître de la croix des Piani d'Invrea, *Crucifixion*, tempera sur panneau 62 x 55 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts.

les lions apparaissent comme les ennemis de la foi. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, des animaux apparaissent dans les scènes de la Passion du Christ. Il s'agit le plus souvent de chiens, mais on trouve par exemple des abeilles dans l'*Agonie au jardin des oliviers* qu'Andrea Mantegna réalise pour la prédelle du retable de San Zeno. Ces animaux sont assimilés aux bourreaux selon quatre modalités, que James Marrow répertorie<sup>23</sup>. Premièrement, les chiens se trouvent simplement auprès des ennemis qui entourent le Christ et tournent vers lui leurs crocs agressifs. Deuxièmement, ils présentent une contiguïté de posture avec un tortionnaire : par exemple, dans la manière de tourner la tête. Troisièmement, de manière surprenante, les bourreaux sont présentés dans la posture du chien : notamment, à quatre pattes en bas de la colonne de la Flagellation. Quatrièmement, les bourreaux gardent leurs corps humains, mais ils prennent le visage d'un animal étrange et menaçant. Le message est alors on ne peut plus clair : ils sont des adversaires de la foi et, comme tels, ils sont pourvus d'une tête de brute bestiale d'autant plus disharmonieuse qu'elle s'oppose par contraste aux visages plutôt sereins du Christ et des disciples. Ainsi, pour citer un exemple contemporain à la *Crucifixion* conservée à Tours, dans le Portement de croix du *Polyptyque Orsini*, que Simone Martini réalise vers 1335, non seulement les disciples présents dans la foule arborent une chevelure blonde analogue à celle du condamné – alors que les bourreaux sont bruns de barbe et de cheveux – mais, en plus, l'air renfrogné et agressif de ces derniers semble les réduire à l'état d'animaux. Par exemple, l'homme en rouge, qui tire sur la corde que le Christ porte autour du cou, présente un nez et un menton très pointus qui lui donnent un air féroce renforcé par ses lèvres retroussées qui laissent légèrement apparaître ses dents.

« Qui se ressemble s'assemble » : ce petit dicton familial illustre parfaitement notre propos. En effet, loin de chercher un effet de réalisme, l'apparence donnée aux corps des personnages qui entourent le Christ dans les scènes de la Passion relève de la fonction didactique des images. D'un côté, les disciples doivent susciter l'identification du spectateur. L'apparence de leur corps est le reflet de l'état de leur âme : ils présentent donc une apparence harmonieuse en adéquation avec le Christ, modèle par excellence. En effet, même si cela nous paraît surprenant, n'oublions pas que, même souffrant, le corps du Christ était considéré comme la plus parfaite des images de Dieu et donc comme un modèle de beauté reflétant l'harmonie de la création<sup>24</sup>. D'un autre côté, les ennemis – qui

ont une âme corrompue – doivent susciter la répulsion du spectateur. Contrairement aux disciples, leur apparence n'est donc pas en harmonie avec celle du Christ et l'image insiste par contraste sur leur dissemblance. Il résulte que certaines images de la Passion, comme celles du Jugement dernier, montrent distinctement deux groupes de personnages : les élus et les damnés. L'inclusion dans le groupe des élus est soulignée par la ressemblance, plus ou moins frappante, que chacun présente avec le Christ. On peut supposer que cette harmonisation du groupe des élus fonctionne comme une anticipation de la vision paradisiaque et comme l'expression visuelle du retour des hommes à « l'image et à la ressemblance de Dieu ». En revanche, l'exclusion du groupe des élus est renforcée par des marques distinctives qui visent à rompre totalement cette harmonie : agitation et déformation des corps allant dans certains cas jusqu'à l'animalisation, chevelures et carnations plus ternes, etc.

Ajoutons, sans pouvoir l'affirmer avec certitude, qu'il y a fort à parier que, de ce point de vue, l'image reflète la société antisémite dans laquelle elle est produite. En effet, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, la présence des juifs dans la société urbaine est vécue comme un danger pour la foi chrétienne. Afin de les exclure de l'harmonie communautaire et de limiter leur rôle socio-économique<sup>25</sup>, le Concile de Latran IV (1215) édicte une série de mesures qui ont pour conséquence, sous prétexte d'éviter les mariages mixtes, de permettre l'identification des juifs. Ainsi, le soixante-huitième décret édicté par le Concile s'intitule *Ut Iudaei dicernantur a Christianis in habitu* (« Les juifs se distingueront des chrétiens par leurs habits ») et il stipule que « ces gens, de l'un et l'autre sexe, seront distingués publiquement des autres gens par la nature de leur habit<sup>26</sup> ». Les marques qui sont imposées aux juifs sont bien connues et sont repérables dans les images dès la seconde moitié du siècle<sup>27</sup>. Or, outre le *pileum cornutum*, les *tabulae*<sup>28</sup>, la rouelle ou l'étoile de David, Bernhard Blumenkrantz a bien démontré que ces signes s'accompagnent de faciès disharmonieux tel que nous avons pu les observer dans la *Crucifixion* tourangelles ou dans le *Portement de croix* de Simone

25. Cf. M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1989, p. 218 ; D. SANSY, « Juifs et musulmans à la fin du Moyen Âge », dans N. NABERT éd., *Le Mal et le diable*, Paris, 1996, p. 126-127.

26. Pour une édition et une traduction de ce décret, cf. G. ALBERIGO, *Les Conciles œcuméniques. Les décrets*, Paris, 1994, t. II/1, p. 566-567.

27. Pour une recension commentée des différents signes épinglés ou cousus sur les vêtements afin de distinguer les chrétiens des non-chrétiens, cf. M. CAMILLE, *The Gothic Idol...*, p. 165-195 ; J.-L. SCHEFER, *L'Hostie profanée : histoire d'une fiction théologique*, Paris, 2007, p. 18-22.

28. Sur les tables de la loi comme signe distinctif, voir particulièrement R. MELLINKOFF, « The Round-Topped Tablets of the Law : Sacred Symbols and Emblem of Evil », *Journal of the Jewish Art*, 1 (1974), p. 28-43.

23. Cf. J. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Metaphor into Descriptive Narrative*, Bruxelles, 1979.

24. Cf. notamment U. ECO, *Histoire de la laideur*, Paris, 2007. *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, Actes du 24<sup>e</sup> colloque du CUERMA, Université de Provence (1999), Aix-en-Provence, 2000 (*Sénéfiance*, 43).

Martini<sup>29</sup>. La disharmonie des bourreaux dans les images de la Passion pourrait donc bien concourir à discriminer le peuple juif et à le désigner explicitement comme déicide.

Amélie BERNAZZANI – Académie de France à Rome (Villa Médicis)

**«Ad imaginem et similitudinem Dei» ? Les personnages qui entourent le Christ mort à l'épreuve de l'harmonie avec le divin**

C'est grâce à l'Incarnation que Dieu donne une chance aux hommes de retourner à l'ère de la ressemblance divine. À travers le Christ, il prend en effet l'apparence charnelle des hommes – des pécheurs – et se rend imitable. Ressembler au Christ, c'est donc retrouver un peu de l'harmonie qui régnait au jardin d'Éden. L'imitation du Christ est par conséquent la condition *sine qua non* du salut: obtenir la Rédemption est impossible sans se conformer au Christ par les actes et, surtout, par la pensée: «Je suis crucifié avec le Christ [déclare Paul aux Galates, 2, 19-20], et ce n'est plus moi qui vis, mais le Christ qui vit en moi.» Nous proposons de montrer que, dans les images, cette association entre la laideur et le péché est fréquente. Ainsi, comparés au Christ, les bourreaux et le mauvais larron sont laids et difformes: les uns doivent servir de modèles au spectateur et les autres de «contre-figures».

Christ mort – ressemblance – dissemblance – beauté – laideur – *regio dissimilitudinis*

**«Ad imaginem et similitudinem Dei» ? The Characters that Surround the Dead Christ in Harmony with the Divine?**

It is through the Incarnation that God gives men a chance to return to the era of the divine likeness. Through Christ, he is indeed the appearance of carnal men – sinners – and goes imitable. Like Christ, so it regains some of the harmony that reigned in the Garden of Eden. The imitation of Christ is therefore the *sine qua non* of salvation obtain redemption is impossible without complying with Christ through acts and, especially, by the thought: «I am crucified with Christ [Paul says to the Galatians 2, 19-20] and it is no longer I who live, but Christ who lives in me.» We propose to show that in the pictures, this association between ugliness and sin is common. Thus, compared to Christ, executioners and the bad thief are ugly and deformed: one should serve as models for the spectator, and the other as «contre-figures».

dead Christ – likeness – dissimilarity – beauty – ugliness – *regio dissimilitudinis*

29. B. BLUMENKRANZ, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966. Cf. également J.-F. FAU, *L'Image des juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005, chap. 6, p. 89-97.